

TEORIA DAS CORES: ANÁLISE DA PINTURA DO TETO DA CAPELA SISTINA

OLIVEIRA, Jean Carlos de

YUKATA. Paulo Girata

RESUMO

Este trabalho analisa a obra realizada por Michelangelo Buonarroti no teto da Capela Sistina entre 1508 e 1512 com atenção para o uso da cor, buscando reconstruir parcialmente a história dos pigmentos utilizados, o uso do cangiante e as possíveis aproximações dos resultados ópticos com a teoria moderna das cores estabelecida entre os séculos XVIII e XIX por Goethe. Tal problemática se materializa na dúvida de como o artista realizou a escolha das cores. Essa questão se faz necessária devido aos poucos estudos sobre o tema na obra de Michelangelo, que era também um exímio colorista. O propósito central deste trabalho é aproximar a teoria moderna das cores com o pensamento artístico do artista, buscando por inferência que Michelangelo, mesmo que de forma intuitiva, conseguiu criar efeitos ópticos com as cores que chamam a atenção do olhar. Para isso foi empregada a pesquisa bibliográfica qualitativa, baseada em estudos, artigos e publicações acerca do assunto. Esse propósito será fundamentado a partir da revisão bibliográfica/ estado da arte. A pesquisa demonstrou que apesar de não ser possível evidenciar o pensamento teórico de Michelangelo sobre as cores, existe a possibilidade de que o mesmo alcançou efeitos de harmonizações destas como forma tanto de reverenciar o passado, como moderniza-lo, abrindo espaço para que novas pesquisas acerca do tema possam se aprofundar no assunto a fim de trazer novas descobertas e olhares para o teto da Capela Sistina e as soluções do artista para a obra.

Palavras chaves: Capela Sistina. Michelangelo. Cangiante. Teoria da cor.

1. Introdução

O presente trabalho analisará o afresco realizado no teto da Capela Sistina, localizada no Vaticano e realizado pelo artista renascentista Michelangelo Buonarroti entre os anos de 1508 e 1512, sendo feito uma aproximação da obra e do cangiante com a teoria geral das cores e sua aplicação para a harmonização destas e criação de contrastes dentro da composição da obra.

A falta de pesquisas sobre o assunto faz questionar como o artista escolheu as cores azul, violeta, verde, amarelo, marrom, branco e preto dentro da composição da obra, devido a sua dimensão monumental, incrível composição e importância histórica e cultural para além das artes visuais, de certa forma parece estar apenas relegado ao gênio do artista a escolha das cores para o afresco.

Pesquisar o método de aplicação das cores no teto da Capela Sistina revelará na verdade o pensamento técnico por detrás do uso destas, ainda realizado pelo artistas modernos, mostrando doravante que mesmo com os recursos e paletas de cor limitados na época de Michelangelo, o cangiano, um dos quatro cânones do renascimento italiano nas artes visuais, foi aplicado de forma estratégica e pensada criticamente pelo artista.

A pesquisa bibliográfica qualitativa permitirá traçar o contexto de criação da obra, a técnica do afresco, os pigmentos utilizados naquela época e a teoria das cores, tendo como base obras e pesquisas publicadas sobre o assunto, sendo ponto principal os afrescos localizados no teto da Capela Sistina. Dentre as obras selecionadas destacam-se os autores a seguir.

Primeiro tem-se Frank Zöllner que realizou uma extensa pesquisa sobre a vida e a obra de Michelangelo com contribuições de Christof Thoenes e Thomas Pöpper. Seu trabalho permitirá contextualizar o momento de realização da obra, detalhes contratuais e de realização, uma vez que o artista deixou extensa documentação por meio de cartas trocadas com seus familiares, além da própria autobiografia, feita por Giorgio Vasari.

Em segundo tem-se Eva Heller e sua extensa pesquisa sobre as principais cores e seus efeitos psicológicos nas mais variadas culturas ao longo da história. Seu trabalho auxiliará a analisar a história dos principais pigmentos utilizados nas cores permitindo aproximar-se ao que se encontraria na renascença italiana.

Em terceiro encontra-se Adriana Vaz e Rossano Silva com sua obra sobre os fundamentos da linguagem visual, com destaque para o capítulo de análise sobre a teoria geral das cores, que permitirá analisar e aproximar de forma teórica o uso das cores da obra em questão e as teorias de harmonização das cores e seus efeitos ópticos dentro de uma composição artística.

Em quarto encontra-se Amanda Siqueira Torres Cunha e seu trabalho de análise sobre a pintura e seu contexto e importância histórica para a sociedade, com destaque

para uma breve análise da técnica do afresco, que auxiliará no entendimento dos procedimentos da técnica em si.

E por fim, Cennino Cennini e seu conhecido tratado de pintura. Apesar de ser uma obra muito antiga esta possui informações para auxílio no entendimento da técnica do afresco, muito popular durante o período que se convencionou chamar de *Quattrocento* e que provavelmente se aproxima do que Michelangelo adotou como procedimento posteriormente, será utilizada a versão traduzida por Christiana J. Herringham.

Para além destes autores apresentados, outras pesquisas também serão utilizadas para dar apoio e embasamento ao trabalho com contribuições pontuais, mas não menos importantes sobre o tema a ser analisado.

Logo, este trabalho será estruturado da seguinte forma, inicialmente será realizado um contexto histórico da Capela Sistina e da biografia de Michelangelo até o contrato realizado com o Papa Júlio II para a criação dos afrescos.

A seguir será apresentado uma breve origem da técnica do afresco, suas origens, popularização e uso como didática durante a Idade Média e posteriormente no Renascimento como obra monumental, com adendos sobre a história dos pigmentos mais empregados naquele momento para a confecção das tintas. Neste momento também se analisará o que é o cangiante e como Michelangelo o utilizou ostensivamente nos afrescos do teto da Capela Sistina.

Posteriormente serão apresentados os estudos acerca da teoria da cor e seu uso para a harmonização das cores dentro de uma obra a fim de se obter equilíbrio cromático. Neste momento também será feito o entrelace com partes da obra do artista, finalizando o trabalho.

2. Metodologia

A abordagem escolhida para este trabalho é a bibliográfica qualitativa em trabalhos e publicações realizadas após os anos 2.000, considerando também informações e pesquisas de épocas anteriores para apoio teórico em algumas ocasiões.

No caso de artigos e pesquisas a prioridade são de publicações encontradas em portais virtuais para fins acadêmicos que relacionem as palavras chaves Sistina, cor, cangiante e Michelangelo.

Já para os livros a prioridade foi para aqueles que detalhassem a biografia da vida do artista, como também para teoria da cor e da técnica do para embasamento teórico.

3. Revisão bibliográfica/ Estado da arte

Figura 1 - Afresco do teto da Capela Sistina



Fonte: Wipedia (sf)

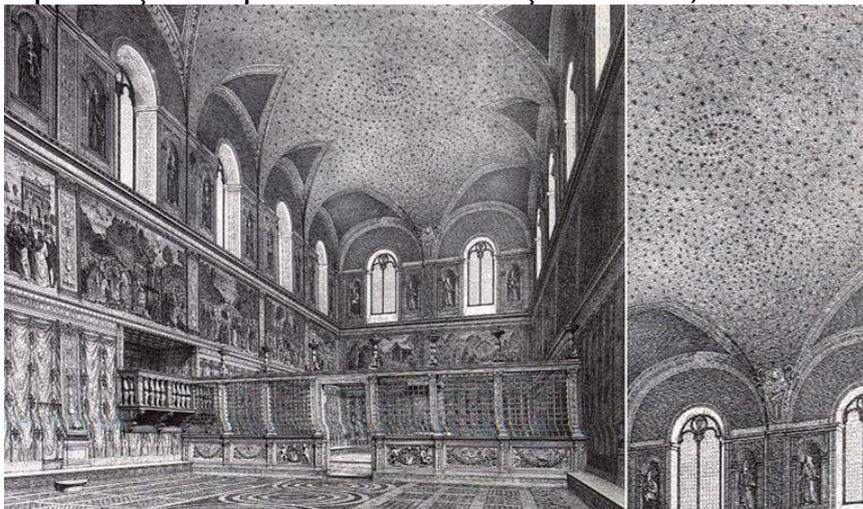
Este trabalho precisa ser aberto com uma imagem que traga o plano geral da obra a ser analisada antes mesmo de sua apresentação. Os afrescos criados por Michelangelo entre os anos de 1508 e 1512 preenchem os aproximados 500m² do teto da estrutura, que possui também suas paredes adornadas com trabalhos de conceituados artistas da renascença italiana. A capela em si é uma obra de arte monumental.

Zöllner (2007, p.68) revela que a Capela Sistina deve seu nome ao papa Sixto IV, tio de Giuliano della Rovere, que viria a se tornar o Papa Julio II. Sixto IV foi quem ordenou a construção da capela, utilizada para diversas reuniões, conclaves e outros eventos importantes como a nomeação de um novo papa.

Conforme aponta o autor, a capela já possuía uma decoração em suas grandes paredes de 40,93x13,41 metros com afrescos de proeminentes artistas do período conhecido como *Quattrocento*, que se refere ao século XV. Esses afrescos em questão retratavam dezesseis campos pictóricos retangulares, dos quais apenas doze ainda existem, trinta e dois retratos de corpo inteiro retratando os papas até aquele período juntamente de outras numerosas decorações pintadas imitando ornamentos diversos.

Esses retratos traçavam a linhagem papal da Igreja Católica em Roma até Moisés e Cristo. O teto da capela possuía um céu estrelado, pintado anteriormente pelo artista Piermatteo d'Amelia. A imagem abaixo permite ter uma vaga impressão do que a capela poderia se parecer naquela ocasião.

Figura 2 - Representação da Capela Sistina antes da criação do afresco, detalhe em foco do teto



Fonte: Hexapolis (2015)

O autor ainda nos revela que em 1504 problemas estruturais e rachaduras apareceram pela capela, antecipando sua reforma. Sob comando agora do Papa Júlio II a comissão para o trabalho de uma nova decoração seria dada à Michelangelo.

É preciso fazer nesse momento um recorte da vida do artista mencionado e como se deu esse contrato para a reforma da Capela Sistina. Zöllner (2007, p. 12) nos revela que enquanto para maioria dos artistas do período, onde há uma vaga ideia de informações como data e local de nascimento, para Michelangelo se tem toda uma documentação.

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni nasceu na pequena cidade de Caprese, próxima a Arezzo em 06 de Março de 1475 conforme registrado pelo seu pai Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni nos acontecimentos importantes em sua família. Era o segundo de seus cinco filhos.

Subsequentemente a família se mudaria para a cidade de Florença, o berço da arte renascentista. O autor nos revela que a família de Michelangelo possuía acesso a cargos públicos, entretanto o artista recebeu pouco mais do que sua educação básica e aos 12 anos já se encontrava sobre os ensinamentos de Domenico Ghirlandaio em seu ateliê em 28 de Junho de 1487. Curiosamente a família era mais voltada para mercadores, ou posições em

cargos públicos como oficiais, mas nenhum artista, o que intrigava biógrafos de forma geral sobre a escolha de Michelangelo para esta profissão.

O autor nos revela que para o historiador Giorgio Vasari, contemporâneo e amigo de Michelangelo, a decisão veio de Deus, preparar um *Michael Angelus* para o berço da arte que era a região de Toscana na época. Para Michelangelo em si uma anedota explicaria porque ele se tornaria artista, principalmente escultor.

O artista contava uma anedota de que fora criado por uma ama de leite em seus primeiros anos, em um região de cortadores de mármore. Logo o leite que tomava estava já misturado com o pó da pedra, influenciando seu futuro.

Zöllner (2007, p. 14) traz ainda um resumo de obras que foram encomendadas ao artista em anos subsequentes e como a qualidade destas obras começaram a despertar a atenção e o interesse de patronos das artes. Entretanto é sua proximidade e proteção com a família Médici, que por vários anos ocupou o poder político em Florença, que a arte de Michelangelo viria a chamar a atenção de autoridades da Igreja em Roma.

Apesar de esta pesquisa tratar da análise dos afrescos realizado pelo artista na Capela Sistina, os trabalhos de Michelangelo que o levaram ao estrelato foram suas esculturas em mármore e a proximidade dos temas e composição das obras com trabalhos da antiguidade romana, que por sua vez era inspirada na arte grega helênica. Ressalta-se portanto que em diversos momentos Michelangelo se assumia como escultor principalmente, apesar de ter realizados obras de arte na pintura e na arquitetura.

Zöllner (2007, p.24) relata que foi uma escultura de um Cupido dormindo, de autoria de Michelangelo vendida enganosamente como um antiguidade autêntica que fez o artista se tornar conhecido na cidade de Roma.

É relatado que o cardeal Raffaele Riario, um poderoso membro do clérigo e colecionador de arte, ao saber da verdadeira origem da peça desejou conhecer o artista. Claramente sob a proteção e apoio de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, Michelangelo seguiu pela primeira vez à Roma em 1496, ele tinha apenas 21 anos na ocasião.

Quando Giuliano della Rovere ascendeu ao papado em 1503, passando a ser conhecido como Papa Júlio II, talvez Michelangelo não soubesse ainda como sua vida se tornaria atribulada pela sede por obras de arte grandiosas por parte do papa.

A esta altura Michelangelo, agora com 28 anos, já estava se firmando como um dos principais artistas do período. O autor nos revela por meio de uma linha temporal que o

artista já havia esculpido a Pietà (1499) e estava finalizando o Davi (1501-1504) que provavelmente o destacaria dentre seus concorrentes, por vezes Michelangelo era chamado de *Il Divino* (o Divino), dada a qualidade técnica de seus trabalhos e o profundo conhecimento da anatomia humana apresentada nestes.

Mas a relação do papa com o artista nem sempre foi das melhores. Zöllner (2007, p.58) informa que não era incomum desavenças, mas o Papa Júlio II via em Michelangelo uma caminho para a continuação de seus projetos de reforma em Roma, iniciado pelo seu tio também Papa Sixto IV. Isso poderia explicar porque apesar da dificuldade de um lidar com a personalidade do outro por vezes resultar no papa cedendo aos desejos do artista.

Não se entrará em detalhes de outros projetos comissionados nesse período à Michelangelo, como a infame, porém suntuosa, tumba de Júlio II, jamais concluída e transformada em um projeto mais modesto dentro da Basílica de São Pedro no Vaticano. O fato é que por vezes o papa colocara Michelangelo em contato com projetos que, ou lhe exigiam domínio de técnicas além da pintura ou escultura, ou de grandiosidade monumental, exigindo do artista atuar também como arquiteto.

Conforme exposto anteriormente em 1508 foi averiguada a necessidade de reforma na Capela Sistina. O autor informa que Michelangelo foi chamado à Roma pelo papa para o projeto, entretanto o artista não parecia à vontade. Conforme carta enviada à seu pai em 1509, Michelangelo descreve os eventos do contrato para a reforma e pintura da capela Sistina e uma certa relutância em aceitar o projeto:

When the figure was set up on the façade of San Petronio and I returned to Rome, Pope Julius still did not want me to make the tomb, and having put me to painting the Sistine ceiling, we made a contract for 3,000 ducats. And the first design for the aforesaid work was the twelve apostles in the lunettes and the remainder a certain division into the parts filled with ornaments in the usual way [...] (ZÖLLNER, 2007, p.68)

Esta parte da carta nos revela o contrato de 3.000 ducados para o pagamento do serviço de pintura para as lunetas da capela representando os doze apóstolos, entretanto a carta continua e Michelangelo revela que:

[...] Then when I had begun the aforesaid work, I felt it would turn out a poor thing, and told the Pope how I felt it would turn out a poor thing in doing the Apostles only. He asked me why; I told him, because they were poor too. Then he gave me a new commission to do whatever I wished, and he would make me happy, and I should paint down to the stories painted below. (ZÖLLNER, 2007 p.68)

Nesta parte final da carta Michelangelo discorda do motivo da pintura, informando ao papa que por terem sido pessoas pobres o projeto em si poderia também ficar com um aspecto empobrecido, logo, o papa deu autorização para o artista realizar o projeto da forma que Michelangelo desejou, uma liberdade raramente vista e concedida aos artistas do período, principalmente para obras em ambientes religiosos.

Zöllner (2007, p.68) relata que Michelangelo levou consigo assistentes para auxiliá-lo na realização dos afrescos na Capela Sistina, entretanto os enviou de volta à Florença decidindo pintar os quase 500m² da estrutura por si mesmo, se valendo apenas de alguns assistentes para preparar a base e misturar as tintas.

A técnica do afresco, conforme informado por Cunha (2016, p.116) data de mais de 15.000 anos a.C encontrada em pinturas rupestres na França e na Espanha, porém foi na pintura medieval renascentista que a técnica ganhou notoriedade e popularidade, como forma de uso didático para uma população geralmente analfabeta sobre os ensinamentos bíblicos e os valores cristãos.

A autora dá detalhes sobre a técnica do afresco, informando que é uma pintura que explora superfícies planas com aplicação de uma tinta líquida à base de água sobre esta. É necessária uma preparação da superfície que irá receber a pintura. Geralmente é utilizada uma argamassa úmida de areia e cal, ou ainda gesso.

A parede é então molhada, sendo então aplicada essa argamassa deixando-a quase plana. O desenho era então traçado em têmpera (um outro tipo de tinta a base de ovos e pigmentos) e posteriormente a tinta era aplicada ainda com a base úmida.

Isso é necessário para que a tinta possa se fundir com a parede, criando cores suaves, porém sólidas. Cennino Cennini (1370-1440), em seu famoso livro *Il libro dell'arte* (O livro da arte), detalha entre outros procedimentos a técnica do afresco.

É dito por Cennini (1922, p.215) que se deve preparar toda a base a ser trabalhada no dia, uma vez que a base deve ser trabalhada úmida. Michelangelo também realizou seu afresco desta forma, tanto que é possível perceber juntas em alguns locais, trabalhados

em dias diferentes. O autor relata que não se sabia como os antigos romanos faziam seus murais de pintura de maneira uniforme, sem juntas, o que poderia remontar algum mistério antigo da técnica.

Percebe-se, portanto que diferente da tinta a óleo que pode ser retrabalhada posteriormente ao longo de dias, a técnica do afresco necessita um bom planejamento antes de sua execução, a fim de evitar tanto o desperdício de materiais, como também do próprio tempo de trabalho.

Uma análise visual dos afrescos realizados por Michelangelo no teto da Capela Sistina revela por meio das cores vivas e suaves, principalmente após a reforma realizada na década de 80 um virtuosismo do artista na colorização da obra.

Há uma grande variedade de cores, sendo possível elencar uma paleta composta principalmente por: azul, violeta, verde, amarelo, marrom, branco e preto. Uma paleta considerada padrão para os artistas do renascimento. Para além disso, há outro fator instigante acerca do uso das cores na capela Sistina pelo referido artista, o uso amplo de um dos cânones da pintura, o cangiante.

Antes de se avançar sobre este cânone é interessante abordar brevemente a história dos pigmentos utilizados pelos artistas durante o Renascimento. Isso se torna necessário, pois em comparação com a ampla gama de cores e pigmentos sintéticos presente na contemporaneidade, durante o Renascimento os pigmentos eram de origem orgânica e em quantidade limitada para a produção de tintas.

O site *Visual-Arts-Cork*(sf, n.p.) traz algumas informações interessantes sobre as cores durante esse período. É dito que após a queda de Roma em 450 d.C a Europa enfrentou quatro séculos de estagnação cultural e artística, com exceção de algumas regiões onde a tradição da pintura não desapareceu, entretanto muito do conhecimento sobre arte e técnicas do mundo antigo se perdeu nesse período.

Foi durante o Renascimento, principalmente com o patrocínio da Igreja é que um programa de artes em catedrais e mosteiros floresceu, trazendo de volta a busca e o interesse sobre pintura e técnicas, por isso geralmente os temas do Renascimento são sacros.

Considerando a paleta apresentada acima é possível entrelaçar algumas informações apresentadas no *Visual-Arts-Cork* e na obra de Heller (2013, p. 28 e seg) sobre as cores comumente encontradas Europa renascentista e seus pigmentos. São eles:

Vermelho: além do vermelhão (francês *vermillion*) de origem do mineral cinábrio, havia também o carmim, feito de um inseto do México (cochonilha-do-carmim) parente do pulgão. A laca (do inseto *Coccu Lacca*) da Índia, tanto que laca se tornou sinônimo de qualquer pigmento avermelhado de origem animal. Havia também outras cores de vermelho que iam do laranja ao violeta, como o vermelho veneziano, vermelho oxido entre outros.

Azul: além do caro ultramar feito do mineral lápis-lazúli, proveniente do Afeganistão, havia os conhecidos azurite feito de cobre e o azul egípcio, ambos conhecidos desde épocas romanas e gregas, mas ainda assim mais fracos do que o ultramar em questão de valor e croma.

Violeta: além do Índigo, da planta Indigofera, tinha também o *madder*, da família de plantas *rubia tinctorum*.

Verde: havia três principais. O verdigris (do francês *verte de gris*, verde da Grécia), um verde azulado transparente, o mais vibrante verde até o barroco. O *terre Verte*, ou Verde Verona, ou Celadonite, usado geralmente como *underpainting* e *verdeazzurro*, um verde brilhante proveniente do mineral malaquita.

Amarelo: havia o *gamboje*, de uma árvore do sudeste asiático, o massicote, um tipo de óxido de chumbo, o amarelo de Nápoles (um antimoniato de chumbo), o auripigmento (ouro-pimenta), um tipo de mineral de cor amarelo limão e o cromato de chumbo.

Marrom: como regra vinha de argilas da região, como o *Sienna* e o *Umber*. Sendo o *sienna* amarelado e o *umber* avermelhado o *burnt umber* é um marrom mais escuro curiosamente usado desde o período paleolítico.

Branco: haviam brancos oriundos de gesso, carvões e o branco de chumbo.

Preto: haviam três, o preto marfim, de ossos ou madeira queimada; o negro de fumo, de restos da queima de óleo; e o *vine black*, feito da queima de galhos de videira.

Como se pode observar os pigmentos utilizados para a confecção de cores podiam apresentar minerais e metais considerados tóxicos após seu processamento para uso artístico, implicando em riscos à saúde em caso de exposição constante, algo ainda pouco conhecido na ocasião.

Outro fator que chama a atenção nos afrescos do teto da Capela Sistina é a transição incomum de cores nas vestes das figuras. Amarelos que mudam para verde na figura do profeta Daniel, ou amarelos que mudam para laranja na figura da Sibila Líbica e ainda lilases com sombras verde azuladas como no profeta Jonas e ainda outras mais espalhadas pelos personagens representados no afresco.

A essa transição de cores se chama de cangiante, um dos quatro cânones da pintura e seu uso é de vital importância para a estética visual criada por Michelangelo para seu projeto na Capela Sistina.

Figura 3 - Cangiante nas figuras do profeta Daniel, Sibila Líbica e profeta Jonas (detalhe), de Michelangelo



Fonte: Wikipédia (sf)

Conforme McGregor (2011, n.p.) é descrito no *Libro Dell 'Arte* de Cennino Cennini que os artistas no início do Renascimento, por possuírem uma paleta limitada de cores usavam a cor pura (matiz e croma) nas sombras e iam adicionando branco para clarear nos brilhos. Entretanto uma variação dessa técnica era usar uma cor para as sombras e outra para a luz, sem mistura-las.

Giotto (1266 -1337) is credited as introducing this technique. This practice provided options for greater compositional variety in the limited pure-color palette of the Cennini system. At the time Cennini wrote his treatise, it was often used for the drapery of Angels – the

unnaturalness perhaps indicating unworldliness. (MCGREGOR, 2011, n.p.)

A autora informa que foi Giotto o creditado por introduzir a técnica principalmente nas vestes dos anjos, como criaturas celestiais, dessa forma diferenciando-os dos seres humanos, a essa técnica se chamou cangiante do italiano *cangiare* (para mudar), uma vez que se trata da mudança de uma cor para outra independente da cor real do objeto.

A autora relata que esse sistema de emprego da cor começou a cair em desuso em torno de 1435, quando Leon Battista Alberti, filósofo, escritor, arquiteto entre outros atributos lançou seu tratado *Della Pittura* recomendando o uso da cor preta para criar sombras mais naturais.

Portanto pode-se pensar que quando Michelangelo fora realizar a comissão da pintura no teto da Capela Sistina em 1508 a técnica já se encontrava em desuso, datada, pois os outros cânones, a saber, *Sfumato*, *Chiaroscuro* e *Unione* já prevaleciam como sistemas modernos para a pintura. O que levanta a dúvida de porquê Michelangelo escolheria uma técnica já não considerada moderna para seu trabalho.

A autora levanta algumas possibilidades. Conforme apresentado anteriormente a técnica do afresco necessita ser trabalhada com a base ainda úmida e em um único dia, pois após a secagem se torna irreversível corrigir o trabalho, sendo necessário refaze-lo.

Neste quesito o uso do *Sfumato* já se tornar inadequado, pois as transições suaves de sombra são melhores conseguidas na pintura a óleo, onde pela natureza reológica dos materiais é possível trabalhar e refazer as fusões de cores e segundo porque o uso do preto para as sombras, conforme recomendados por Alberti retirava o brilho natural das cores, tornando-as foscas e sem luminosidade.

Quanto ao *Unione* que permitia mesclar as cores e manter seu brilho era é uma técnica desenvolvida por Rafael Sanzio, outro artista do Renascimento, contemporâneo e rival de Michelangelo, o que por si só já tornaria a técnica não qualificada por este ao favorecer um concorrente adotando seu sistema de pintura, principalmente pelo fato de estar realizando a obra praticamente sozinho.

A autora considera portanto que Michelangelo desejou, como era de seu costume, reverenciar o passado e leva-lo a um passo adiante e o seu cangiante se torna único nesse aspecto, porque Michelangelo o utilizou não apenas em vestes de criaturas celestiais como

era o costume, mas por todo o afresco para chamar a atenção e criar impacto no expectador ao parer cores. Isso permitiu unificar os diferentes blocos da obra, criando uma superfície agradável e ao mesmo tempo modernizando o cangiante.

O uso da cor na Capeta Sistina faz refletir e questionar qual o método de aplicação da cor, a teoria, que pudera ser utilizada na época. Sabe-se que os artistas do Renascimento observavam da natureza e dela copiavam seus efeitos, mas havia alguma ciência por detrás dessa atitude? E ainda, ao utilizar-se do cangiante, onde as cores não são aplicadas de modo natural, o que prevalecia como teoria da cor?

O site da Academia Brasileira de Arte, ABRA (sf, n.p) fornece algumas pistas sobre o surgimento da teoria da cor enquanto ciência. É informado que Leonardo Da Vinci foi um dos primeiros estudiosos científicos da cor, afirmando que esta é propriedade da luz e não do objeto, conforme Aristóteles no mundo antigo afirmava.

Séculos mais tarde o físico Isaac Newton provaria a teoria de Da Vinci com seus experimentos prismáticos, que na verdade o fizera descobrir o sistema de cor de síntese aditiva, conforme informado por Vaz e Silva (2016, p. 122) onde as cores do arco-íris, chamadas de cores luz, se somam para criar a luz branca, sendo o vermelho, o verde e o azul avioletado as cores primárias básicas.

O círculo de cores foi criado como "... uma forma de representação gráfica das cores, arranjado para colocar lado a lado as cores análogas e em oposição às cores complementares" (VAZ E SILVA, 2016, p. 122), sendo creditado ao filósofo e escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1.749-1.832) este estudo e sistematização.

Figura 4 - Círculo cromático com disposição das cores conforme Goethe



Fonte: Designerd (2022)

Este estudo de Goethe permite analisar as harmonias cromáticas, ou seja, como as cores ao serem combinadas criam determinados efeitos ópticos. Conforme a autora existe

pelo menos sete formas de se harmonizar as cores, que as tornam agradáveis ao olhar, permitindo criar contraste e criar foco para pontos estratégicos.

Harmonia acromática: Com uso de cinzas e cores de baixa saturação.

Figura 5 - Harmonia acromática



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia monocromática: Com uso de diferentes valores e croma de uma mesma matiz.

Figura 6 - Harmonia monocromática



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia análoga: Com uso de cores vizinhas dentro do círculo cromático.

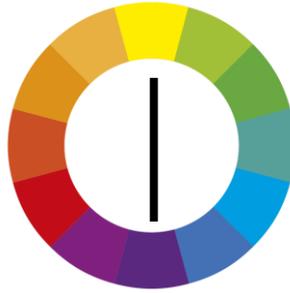
Figura 7 - Harmonia análoga



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia complementar: Com uso de duas cores complementares diretos dentro do círculo.

Figura 8 - Harmonia complementar



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia complementar indireta: Com uso de dois complementares indiretos, que são na verdade complementares análogos.

Figura 9 - Harmonia complementar indireta



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia triangular: Com uso de três cores equidistantes entre si dentro do círculo, formando um triângulo equilátero.

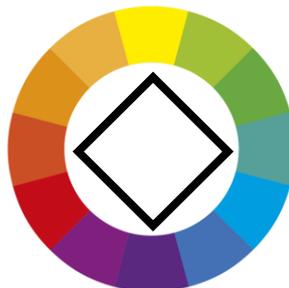
Figura 10 - Harmonia triangular



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia quadrada: Com uso de dois pares de cores e seus complementares diretos, formando um quadrado dentro do círculo.

Figura 11 - Harmonia quadrada



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Harmonia retangular: Com uso de duas cores e seus complementares análogos.

Figura 12 - Harmonia retangular



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

A autora ressalta que estes sistemas de harmonização não devem ser vistos como regras rígidas, pois por fim a sensibilidade e experiência do artista é que deverão guiar a composição, sendo estes sistemas meros auxiliares dentro do processo.

Um olhar mais atento para os afrescos realizados por Michelangelo no teto da Capela Sistina permite uma observação curiosa sobre o uso das cores. Conforme explanado anteriormente o artista utilizou do cangiamento em diversos locais da obra, permitindo contrastes de cor não realísticos, porém chamativos. O cangiante também foi uma forma para unificar a obra, conforme já apresentado.

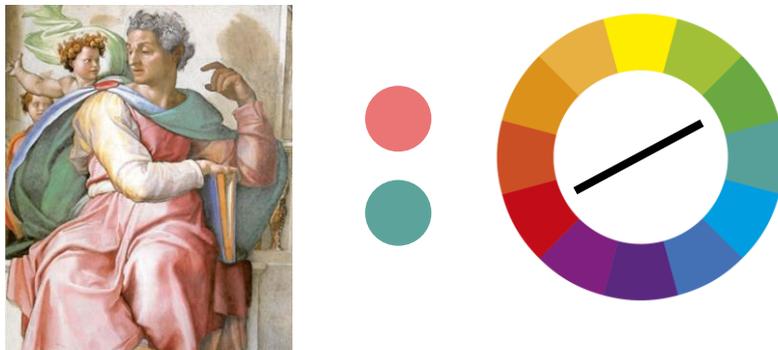
Apesar não haver em seu tempo uma teoria de harmonização das cores como apresentado acima, naquela época, conforme o conhecimento de cores estudados por Da Vinci e Cennino Cennini , também já apresentados, é possível inferir que Michelangelo utilizou-se da paleta de cor à sua disposição e de alguma forma harmoniza-la criando efeitos ópticos que se aproximam dos sistemas de harmonização acima expostos, evitando cores de baixa saturação, mas alto croma a fim de chamar atenção para personagens ou locais específicos dentro da obra, conforme se percebe no exemplos abaixo.

Figura 13 - Harmonia de cor na figura do profeta Ezequiel (detalhe), de Michelangelo



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Figura 14 - Harmonia de cor na figura do profeta Isaiás (detalhe), de Michelangelo



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Figura 15 - Harmonia de cor na figura do profeta Jeremias (detalhe), de Michelangelo



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Figura 16 - Harmonia de cor na figura do profeta Zacarias (detalhe), de Michelangelo

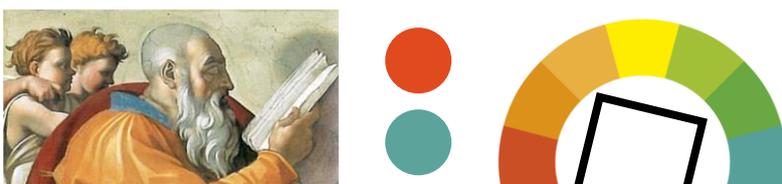
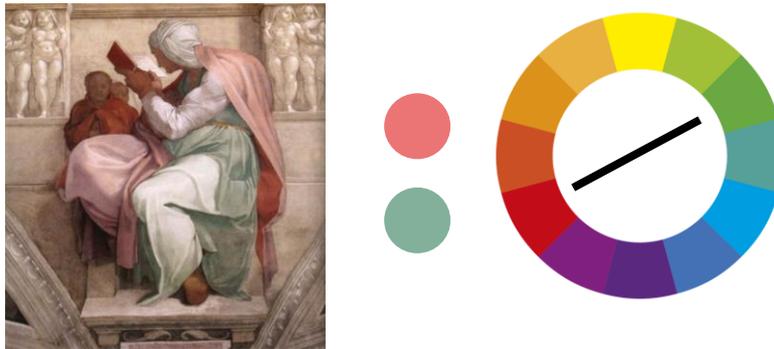


Figura 17 - Harmonia de cor na figura da Sibila Pérsica (detalhe), de Michelangelo



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Figura 18 - Harmonia de cor na figura da Sibila Délfica (detalhe), de Michelangelo



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

Nestas figuras selecionadas o cangiante é utilizado para aperfeiçoar os planos das imagens destacando o que se está mais à frente, ou como forma de direcionar a luz. É possível ver a monocromia de algumas cores que vão do branco até o matiz utilizado também.

As cores predominantes na paleta destas figuras revelam harmonias de cores conforme os sistemas modernos apresentados anteriormente e que são agradáveis ao olhar, mesmo em um época em que não havia ainda uma teoria de organização das cores

como a que seria criada séculos mais tarde, denotando uma intuição e organização por parte do artista para a aplicação e harmonização das cores.

4. Considerações finais

Quando o Papa Júlio II deu à Michelangelo a liberdade artística para realizar a obra da Capela Sistina conforme sua vontade, a humanidade foi presenteada com uma das mais monumentais e belas obras do Renascimento italiano.

Mesmo com dificuldades de ordem técnica, arquitetônica, a toxicidade de alguns pigmentos entre outras intempéries, Michelangelo soube utilizar seu talento da melhor forma possível e com o conhecimento disponível até aquele momento sobre as cores.

Apesar de não haver à época uma teoria geral sobre cores é possível perceber que Michelangelo as utilizou de forma além do experimental, mas considerando alguma hierarquia que resultou na harmonia de sua paleta e posterior aproximação com teorias modernas de harmonização das cores. O cangiate fora modernizado nesta obra e ainda hoje continua encantando e inspirando artistas, se tornando uma herança para o movimento posterior do Impressionismo, onde as sombras eram feitas com cores de matizes diferente do natural e jamais com o preto.

Fica evidente também que são necessárias mais pesquisas a respeito do uso da cor na Capela Sistina e uma investigação mais pormenorizada de aspectos técnicos que esta pesquisa não abrange, tornando este trabalho um ponto de partida para futuras investigações. Michelangelo também deve ser reconhecido como um expoente no uso da cor dentre os artistas do Renascimento. A Capela Sistina acaba se tornando um microcosmo da exposição do virtuosismo artístico do espírito inquieto de Michelangelo na sua busca pela proximidade com o celestial.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE ARTE. **Teoria das cores: sua origem e aplicação.** sf. n.p. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/teoria-das-cores/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

CENNINI, C. **The book of the art of Cennino Cennini a contemporary practical treatise on quattrocento painting.** Translation: Christiana J. Herringham. 2nd ed. London: George Allen & Unwin, Ltd. 1922. 288 p.

CUNHA, A. S. T. **Ateliê de artes visuais pintura.** 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2016. 269 p.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão.** Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. 1 ed. São Paulo, Gustavo Gili, 2013. 311 p.

MCGREGOR, G. **Michelangelo's cangiantismo.** 2011. n.p. Disponível em: <https://www.glennis.net/post/michelangelo-cangiantismo>. Acesso em: 23 jun. 2022.

VAZ, A.; SILVA, R. **Fundamentos da linguagem visual.** 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2016. 319 p.

VISUAL ART CORK. **Renaissance colour palette, pigments used by italian renaissance painters.** sf. n.p. Disponível em: <http://www.visual-arts-cork.com/artist-paints/renaissance-colour-palette.htm>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ZÖLLNER, F. (org.); THOENES, C.; PÖPPER, T. **Michelangelo complete works.** 1st ed. Italy. Taschen, 2007. 736 p.

MELANCOLIA - OBSESSÃO ROSA

JEAN CARLOS DE OLIVEIRA

3034977

1. Introdução

O presente projeto explorará de forma prática os estudos sobre teoria geral das cores e seus processos de harmonização vinculados à sensibilidade do artista e sua poética pessoal dentro de três obras autorais. Será também avaliado como o cangiante, um dos quatro cânones da pintura pode ser utilizado dentro deste projeto.

As obras foram realizadas por técnica tradicional de desenho com lápis de cor e pastel seco sobre papel bristol 140g e papel 220g procurando homogeneizar a gradação das cores de forma suave e delicada, evitando-se contornos lineares diretos em aproximação com o *sfumato*, outro cânone da pintura.

A paleta de cor é predominantemente rosa e suas cores análogas, vermelho e violeta, porém não se detendo a estas e avançando para outros matizes mais quentes como laranja e amarelo, e também o azul como forma de fazer contraste por meio de uma cor complementar e fria.

A estrutura deste projeto apresentará o marco teórico do relato da experiência revelando em ordem cronológica os eventos e investigações do artista acerca de materiais, paleta de cor e simbolismos utilizados na confecção dos trabalhos.

Após isto será apresentado um recorte específico do momento em que o artista se encontrava quando optou por determinadas escolhas formais para seu trabalho comunicando sua sensibilidade àquele momento e sua poética estético-visual como forma de reação, entendimento e aceitação às situações vividas.

Posteriormente serão apresentados os relatos das sessões, sendo um para cada uma das três obras produzidas no período de 2019 - 2021, novamente em ordem cronológica, revelando de forma mais íntima o que se buscou comunicar com cada obra e como todas as escolhas anteriores na etapa de planejamento foram utilizadas e como se encaixam no título do projeto. Cada obra leva a um desdobramento ou maior investigação.

Finalizando o projeto de exposição será apresentado as considerações acerca desta investigação, erros e acertos e ainda possíveis caminhos para acréscimos de obras, ou ainda possíveis desdobramentos a fim de explorar mais o assunto e a sensibilidade humana no enfrentamento de situações emocionais geralmente observadas como negativas dentro da sociedade, mas que refletem apenas parte do prisma do que são os sentimentos que nos tornam humanos.

2. Marco teórico do relato de experiência

De onde surgem as ideias e o que leva um artista a produzir algo pode ser considerado um dos mistérios das sinapses cerebrais com desdobramentos na criatividade humana para a produção de algo.

Um artista geralmente é um colecionador de referências e de ideias. Um artista é geralmente um observador da sociedade e de si mesmo. Um artista é questionador, contestador, uma criatura geralmente insatisfeita com o mundo ao seu redor e na tentativa de torná-lo mais conformado, o artista cria, da observação, da mistura e da própria mente faz uma colagem deixando para o mundo um legado de investigações, interesses e reflexões em forma de imagens, cores e sons sobre o suporte que julgar adequado para receber tais criações.

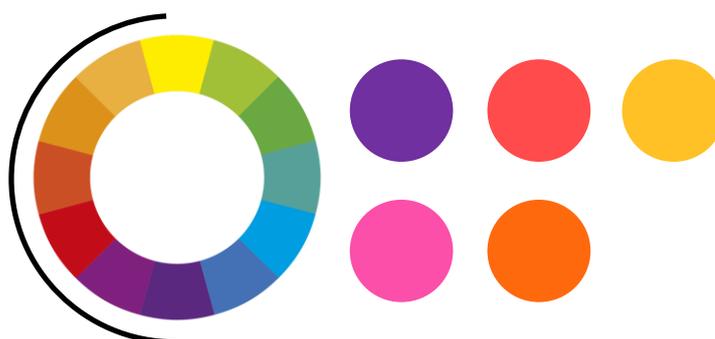
O artista é criativo, essa é uma verdade que não pode ser rejeitada sendo a essência mínima do mesmo. Para este projeto o artista se encontrava lidando com o luto do que se chamam perdas, algumas mais diretas, outras mais indiretas, mas nem por isso menos danosas iniciadas em 2012.

Transmitir em palavras de forma acadêmica o que se sente ao se produzir uma obra, principalmente relacionada a sentimentos íntimos é como um cirurgião que usa do saber científico tocando a lâmina fria do bisturi sobre a pele quente de uma pessoa, ignorando, no entanto, sua história de vida, aplicando apenas o saber da ciência para salvá-la. O artista é o cirurgião, seus utensílios o bisturi, sendo o paciente a pessoa por detrás do artista, ou seja, se opera a si mesmo.

Nesta cirurgia que também se tornou uma metáfora para meditação e terapia, o artista encontrou na palavra melancolia uma forma de conceituar o que se sentia. Para a Psicanálise Clínica (2020, n.p) a melancolia é um estágio meditativo de tristeza, às vezes patológico, por vezes profundo e íntimo.

Transformar o sentimento de melancolia em arte tornou-se um compromisso na busca para o entendimento e a aceitação como forma de suportar e superar aqueles momentos. Uma paleta de cores rosa e outras cores análogas se tornou predominante nestes trabalhos baseado nos estudos de Goethe sobre o círculo de cores e as harmonias cromáticas conforme apresentado por Vaz e Silva (2016, p. 122), mostradas na Figura 1 abaixo.

Figura 19 - Paleta de cor inicial e harmonia análoga das cores



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

O rosa fora escolhido como uma representação do fim de certas ingenuidades que às vezes se tem com relacionamentos e certezas sobre as pessoas e a vida. No rosa houve um encontro do artista consigo mesmo de forma íntima, um eu adulto conversando com um eu criança, uma tentativa de reconciliação com o que não fora correspondido nessa relação adulta-criança contra o mundo e sua teia de complexos relacionamentos, corroborando um pouco com Heller (2013, p. 211) que encontrou em sua pesquisa que o rosa costuma ser associado ao infantil, ao doce, ao jovem, ao sensual, entre outras características mais joviais e/ou infantis.

Durante os processos de investigação sobre quais cores utilizar com o rosa, e, por conseguinte criar uma paleta descobriu-se que Picasso utilizara o rosa e a figura de um arlequim como formas de representar sua alegria, a fase rosa, que sucedeu seu período sombrio de perda e dificuldades na fase azul, (FUKS, sf, n.p).

O artista se sentiu o oposto de Picasso, onde o rosa não era uma cor apenas de alegria, mas sim de ingenuidade perdida, contemplação, reflexão e movimento. Um processo de cura fora iniciado com estas investigações, um interesse, uma obsessão rosa vinculada à melancolia.

3. Local e população envolvida no relato

A partir do ano de 2012 na cidade onde o artista reside, Uberaba-MG, o período de início da investigação desse trabalho, ainda não concluído, o artista teve de enfrentar a perda inesperada do pai, um processo demissional complicado e a subsequente perda de confiança nas pessoas e nos relacionamentos oriundos desse processo.

Ainda relacionado a isto houve o sentimento de abandono pelas pessoas que outrora se afirmavam próximos, pessoas para as quais o artista, como funcionário, se doou como confidente, conselheiro e companheiro nas mais diversas situações ao longo de 10 anos de convivência em alguns casos.

Neste ponto a arte se tornou uma forma, um caminho, uma muleta para suportar estas situações. O artista sempre esteve em contato com seu lado criativo, desde a tenra infância, nesta fase adulta a arte se tornou uma forma de se permitir sofrer, passar por um luto, visando à reflexão e posterior superação. A busca nessa investigação se torna ainda mais pela sabedoria, emocional e relacional do artista com as pessoas e o mundo.

4. Relato primeira sessão

O primeiro desenho foi realizado no primeiro semestre de 2019 sendo utilizado lápis de cor sobre o papel bristol. O lápis é uma ferramenta das técnicas secas, ou seja, sem adição de água ou óleos e solventes para se realizar o trabalho. A escolha permitiu total controle sobre aplicação da cor, gradações tonais que variavam do rosa ao violeta, do amarelo ao vermelho entre outros cangiantismos. O cangiante é um dos quatro cânones da pintura e se trata de mudança de uma cor para outra independente da cor real do objeto (MCGREGOR, 2011, n.p). Nesta primeira obra o artista utilizou o simbolismo de um jovem com asas em sua cabeça sobre um fundo de nuvens como uma metáfora do término da chuva com as lágrimas e o início de uma busca por entendimento e reflexão.

5. Relato da segunda sessão

No segundo semestre de 2019 foi realizado o segundo desenho, agora em pastel seco sobre papel de 220g com textura. A mudança é apenas parte da exploratória do artista por materiais ainda dentro das técnicas secas. A paleta ainda permanece a mesma, junto do cangiantismo, sendo investigado e aplicado ainda mais rosa nas misturas. O amarelo de cádmio e os matizes de azul mais avioletadas são utilizadas como forma de fazer contraste entre si, guiando o olhar do observador para as matizes claras e depois para as demais, mas sempre com foco no excesso de rosa e violeta. O simbolismo ainda prevalece na figura de um jovem, porém agora que não consegue falar, devido a uma veste com zíper que dificulta a fala. O plano de fundo passa por uma pesquisa sobre nuvens que representam tempestades.

6. Relato da terceira sessão

No terceiro e último desenho feito no início de 2021, o azul tem seu uso reduzido e o amarelo passa também a aparecer no plano de fundo, como forma de destacar o céu como uma paisagem de final de arte, antes do crepúsculo ainda com as nuvens de tempestade como elemento central. A figura é alterada para um adulto que possui um cristal cravado em seu peito, como forma de representar a dor e sua postura é de contorção como se tentando se livrar de um tecido que envolve seu corpo, uma metáfora de salvar a si mesmo pelas próprias ações. O cangiantismo é ainda mais explorado em todos os aspectos da obra e o rosa aparece impregnado, em excesso por todo o trabalho. Buscou-se também eliminar qualquer contorno mais direto e uma busca pelo *sfumato*, uma forma de gradação sutil.

7. Metodologia do estudo

A metodologia adotada foi a investigativa sendo pesquisado aspectos de teoria e harmonização das cores, o cânone cangiante e o cânone *sfumato*. As obras autorais eram então comparadas entre si na busca por mudanças para melhorias nos próximos trabalhos a serem realizados.

8. Conclusão do relato

Durante esta trajetória e posterior exploração de materiais, técnicas e poética o artista se desenvolveu tanto como pessoa como indivíduo criador. Percebeu-se, por exemplo, que enquanto sentimento a melancolia faz parte da psique humana e não é um fim em si. Aprendeu-se que enquanto ser vivente se possui tanto momentos de alegria como de tristeza e que se deve tirar o melhor de ambos.

Foi traçado desde o início que estas obras, apesar da mensagem que carregam, não deveriam ser criadas com aspecto negativo, com deformidades e ausência de simetria para causar desconforto. Pelo contrário, foram pensadas como formas etéreas, entre sonho e realidade, quase idealizadas, onde as cores que a primeira vista transmitem sensações de amor, ternura e inocência, na verdade escondem as decepções sofridas no período relatado se apoiando para tanto em simbolismos ora subliminares, ora diretos e na própria postura, gesto e expressão facial das figuras humanas retratadas.

Erros de aspecto técnico ainda precisam ser sanados, como busca por materiais mais nobres e melhor conhecimento da anatomia para melhor representação figurativa do corpo humano, mas de forma geral se encontram mais acertos. Essas três obras na verdade se tornaram uma base para futuras investigações e acréscimos de mais obras, cujo objetivo final seria criar uma narrativa que pudesse compreender outros momentos que contem uma história pessoal sobre perdas, dores, aceitação, reencontro e superação. Comunicando-se em terreno comum com os mesmos sentimentos dos espectadores de tais trabalhos, uma verossimilhança sentimental e intelectual.

O cangiante é uma ferramenta poderosa quando aliada às sensações para além da naturalidade esperada dos objetos e a harmonização das cores permite entre tantos resultados, cativar o olhar e prender a atenção.

Neste momento de comunhão com a obra, durante a fruição, espera-se que o espectador possa perceber a mensagem transmitida, indagar sobre o que vê e confrontar com seus próprios sentimentos e vivências o que o artista procura evidenciar no corpo da obra. O artista é um colecionador, pesquisador inquieto e incansável, procura beleza até mesmo nos momentos mais sombrios de si mesmo.

9. Referências

FUKS, R. **13 obras essenciais para compreender Pablo Picasso**. sf. n.p. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/as-obras-essenciais-para-compreender-pablo-picasso/#:~:text=A%20fase%20rosa%20de%20Picasso%20foi%20marcada%20pelo%2C%20que%20retratou%20muitos%20acrobatas%2C%20bailarinas%20e%20arlequins>. Acesso em: 19 jul. 2022.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. 1 ed. São Paulo, Gustavo Gili, 2013. 311 p.

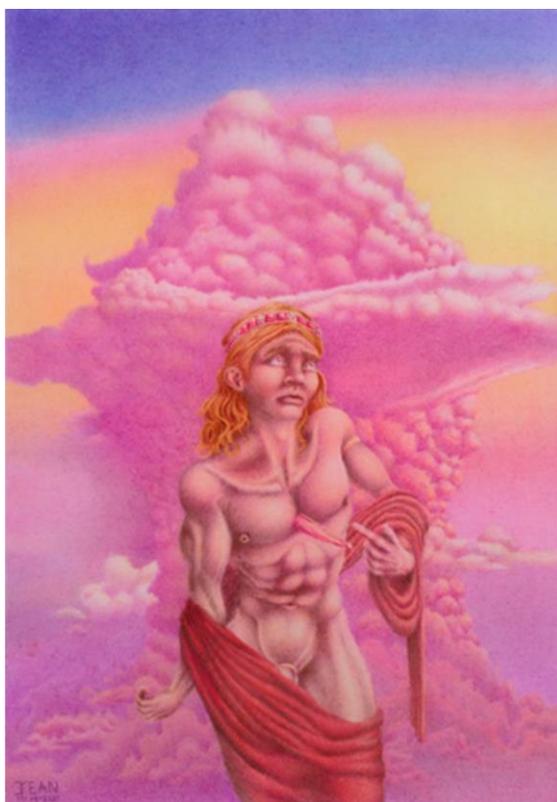
MCGREGOR, G. **Michelangelo's cangiantismo**. 2011. n.p. Disponível em: <https://www.glennis.net/post/michelangelo-cangiantismo>. Acesso em: 23 jun. 2022.

PSICANÁLISE CLÍNICA. **Melancolia: 3 características do melancólico**. 2020, n.p. Disponível em: <https://www.psicanaliseclinica.com/melancolia/>. Acesso em 20 jul. 2022.

VAZ, A.; SILVA, R. Fundamentos da linguagem visual. 1. ed. Curitiba: Intersaberes, 2016. 319 p.

Apêndices

Figura 20 - Melancolia, você me feriu! Coroado pela aflição enquanto meu mundo explodia em tempestade



Jean Carlos de Oliveira é um artista que trabalha com o figurativo com foco na figura masculina sobre materiais e suportes tradicionais, que despertam os sentidos ao trazer para o mundo físico uma criação autoral. Seu interesse nos materiais tradicionais aguça seu senso investigativo sobre a reologia da matéria ao pintar e desenhar a fim de conseguir efeitos específicos. Inspirado na antiguidade clássica, no renascimento e movimentos posteriores até o neoclássico não se detém em também experimentar e aplicar efeitos e ideias de outros movimentos posteriores, como também de outros universos para além da arte visual como quadrinhos, animações, games e moda. Para além da arte Jean procura transmitir ideias e histórias por meio da arte, um convite para a reflexão e a contemplação.